

## 'Música no coração'

Discursos e narrativas sobre a música goesa e a exaltação de um património emocional

*Susana Sardo*

Universidade de Aveiro – INET-MD



universidade de aveiro  
theoria poiesis praxis



inet<sup>MD</sup>  
instituto de etnomusicologia  
centro de estudos de música e dança

A conversão de parte da música desempenhada pelos goeses ao modelo de composição da música ocidental, de harmonia tonal e funcional, foi construído a partir de múltiplos discursos. Neles se incluem os discursos escritos, reiterativos e apoloéticos, que, sobretudo a partir do final do século XIX, ajudaram a construir a ideia segundo a qual a goanidade era, também, definida a partir de uma música própria. Porém, os enunciados impressos nos discursos escritos, devem ser analisados numa lógica em que, como bem refere McLuhan, a tecnologia da escrita transforma a cultura acústica na cultura visual, a partir de uma moldura hierárquica que valoriza a segunda em detrimento da primeira. E é esta lógica de transformação do dito no escrito, valorizando o primeiro a partir da existência do segundo, que aqui me proponho analisar no que à música goesa diz respeito.

Em primeiro lugar interessa-me observar a que **enunciados** está submetido o discurso sobre a música goesa. Nesse sentido importa perceber: Quem fala? Quem produz o discurso e objectifica as coisas? Quem enuncia? Qual o *status*, na perspectiva de Foucault, do indivíduo que escreve? Em segundo lugar analiso os **efeitos** que os discursos escritos sobre música goesa vieram a ter nas diferentes práticas associadas à música, sejam elas as da performance, sejam as da criação ou da descrição. Finalmente reflicto sobre a **textualização** da música e a transformação de uma tradição oral em partitográfica, como forma de legitimar a sua dimensão patrimonial.

## Enunciados possíveis

A transformação da cultura dita em cultura escrita é, neste enquadramento, analisada na perspectiva de Foucault, mais do que na de Walter Ong cuja visão quase elitista e separadora, como bem refere Brian Street, postula a compulsividade da escrita, à qual toda a oralidade estará reservada, para que a realidade se torne consciente e estruturada. Ong, o “grande divisor”, predestina que toda a *scribal culture* se deve transformar numa *print culture*, e que a literacia é absolutamente necessária, e cito, “(...)para o desenvolvimento não apenas das ciências mas também da história, da filosofia, do entendimento explicativo da literatura e de qualquer arte, e, ainda, para a justificação da própria língua (incluindo a oralidade)” (Ong 1982:14).

Ora, é esta visão segregacionista e apologética da escrita sobre a oralidade, que está na base dos discursos sobre música em Goa que começam a proliferar justamente num enquadramento histórico em que Goa necessitava de construir uma imagem de diferença e distância em relação ao colonizador. O crescimento de uma elite local, próxima do colonizador mas consciente da sua subalternidade política, conduziu à geração de um ambiente intelectual local instigante, crítico e inquiridor, que faria da mudança de século um marco importante para a construção da goanidade. Os movimentos pró-concanistas, por exemplo, emergem justamente nesta altura com Ismael Gracias escrevendo ao director do Almanach Literário, Alberto de Figueiredo, o seguinte:

*“...Eu sou - meu caro Alberto - um pro-concanista, porque tenho a convicção de que favorecer e diffundir a cultura do concanim são meios poderosos para se reduzir o numero de analphabetos na população indo-portuguesa - 88,3 por cento! Já o disse clara e nitidamente onde podia e devia dizer. Repeti-lo-hei sempre que se me offereça, como hoje, ensejo propício. (...) Pangim, 27-X-910 J.A.Ismael Gracias*

Já nove anos antes, o mesmo Ismael Gracias tinha exposto publicamente a sua opinião sobre a defesa da “goanidade”, a propósito da crítica à tentativa de abolir o uso do lançol, requerido pelo Governador de Goa, Francisco António da Veiga Cabral, em 1801:

*“Já antes muita e renhida lucha soffreu o nosso bello dialecto concani, e, se o não aniquilaram, abastardaram-n'o. Haja visto e Ensaio Histórico em Lingua Concani do sr. Rivara. Agora a guerra era ao lançol que cobre o formoso rosto da garrida cachopa, a pudibunda fronte da matrona veneranda, e as lágrimas da pobrezinha de cristo. (...) Mercê da providência! Sobranceiro a todas as vicissitudes, triumphante de todos os assaltos a crinoline, inaccessible(sic) a todas as transformações por que hão*

*passado os nossos homens e as nossas cousas, o lançol se ostenta ainda em Goa, vive e há-de viver abençoado sempre pelo povo, que compreende perfeitamente que o habito não faz o monge. Pangim, 29 de agosto de 1881 (JA Isamael Gracias 1882)*

Ora mascarados de defesa de políticas sociais, como a redução do analfabetismo, ora do respeito pelos “direitos do povo”, como no caso do lançol, os argumentos de crítica ao colonizador são evidentes e, com eles, Ismael Gracias, secundado por muitos outros intelectuais goeses como, Luís Menezes de Bragança, Roque Barreto de Miranda, Francisco Correia Afonso, Tristão de Bragança Cunha, Telo de Mascarenhas, Pundalik Gaitonde e Laxman Sardesai, vai ajudando a construir o que até então tinha permanecido apenas no quotidiano oral: uma literatura de referencia que, embora escrita em português, adopta temáticas que apenas aos goeses dizem respeito e que só eles podem e sabem efectivamente exprimir. Escrever a cultura dita passa a ser uma forma de construção de um arquivo de memória que, para os goeses, é também uma forma de demarcação, expondo as suas diferenças entre eles, para eles e, se possível, demarcando-se do colonizador. Trata-se de construir uma memória da cultura oral promovendo-a á condição de cultura escrita, descrevendo-a, registando-a e permitindo assim a sua reiteração e fixação. Digamos que ao registarem a oralidade, os intelectuais goeses constroem um duplo arquivo: o da memória etnográfica e o da memoria politica imprimindo ao discurso a apologia do local no caminho de um ideário libertador da condição colonial.

Porém, o discurso expõe ao mesmo tempo que separa e exclui. Transforma em escrito o que já está dito de uma outra forma. Neste sentido, a escrita é, como refere Ong, efectivamente separadora: separa o “saber como”, o “saber fazer” do “saber sobre” (o saber académico da sabedoria), separa o conhecedor do conhecido, separa a palavra do som (da performance), separa o acontecimento da sua interpretação, separa o tempo e separa o contexto. Por isso, este saber escrito sobre a cultura dita em Goa é duplamente excludente porque remete fundamentalmente para o que interessa, ao indivíduo que escreve, explicar, registar e arquivar. Invariavelmente, a capacidade de passar o dito a escrito, está nas mãos – no caso de Goa – de indivíduos aos quais Homi Bhabha chamaria de “personagens miméticos”, suficientemente próximos do colonizador mas sem deixar de ser goeses, ao ponto de poder escrever na língua permitida, um saber cuja existência se aloja na língua proibida. Este lugar “in between”, confere a estes intelectuais goeses a possibilidade de construir enunciados que usam os instrumentos da cultura hegemónica, para fazer valer as suas diferenças,

promovendo-as ao registo de património e, como tal, de independência. A música ocupa um lugar singular nesse quadro patrimonial.

E o que interessa escrever afinal sobre música em Goa?

## **Discursos sobre a música**

Até meados do século XIX, os discursos escritos sobre a música estão registados em legislação civil ou religiosa e procuram depreciar, através de descrições detalhadas e profusamente adjectivadas, as práticas musicais associadas ao hinduísmo, consideradas insanas, em favor da música europeia, sobretudo religiosa, e encarada como de elevado valor artístico e espiritual. Uma vez superadas todas as tentativas – algumas conseguidas – de proibição da música local por parte do colonizador, os registos escritos sobre música recorrem sobretudo a dois enunciados distintos: por um lado o da celebração da prática da música europeia, expressa em inúmeras descrições de eventos públicos ou privados que descrevem festas patrocinadas por indivíduos da elite local com repertório predominantemente europeu e nas quais participam as bandas de música militar presentes em Goa, eventos religiosos ou ainda jantares dançantes ou soirées palacianas onde se dança a quadrilha, a valsa ou o minueto; por outro o da descrição de práticas locais, seja no quadro da literatura seja no da etnografia, procurando ora a revelação do lado exótico da música, invariavelmente remetendo para a sua ascendência indiana, ora a sua erudição, aludindo, agora, para um repertório local e artístico que de alguma forma torna completa a goanidade que se quer escrever. É este tipo de enunciado que me interessa aqui analisar, percebendo quem o escreve, como o descreve e quais as consequências do discurso impresso para a música em Goa.

O primeiro testemunho conhecido sobre a prática de uma música local publicado neste ambiente de entre-séculos, foi escrito provavelmente pelo próprio editor, José Pedro da Silva Campos e Oliveira, e publicada em 1865 no Almanach Popular. O autor do texto diz o seguinte:

*MANDÓ- He dança antiga e popular em Goa. Até aos princípios d'este século era esta e única adoptada nos folguedos do povo, que se divertia nas cantigas vernáculas acompanhadas do toque do gumate, que he uma espécie de tambor de barro, no qual se toca á mão. Hoje perdeu o seu apreço e he partilha dos que ainda não se ensaiaram nas contradanças, polkas, walsas e varsovianas: nas reuniões da aristocracia o mandó he um divertimento secundário. Crêem muitos que ele teve origem na India e não*

*duvidam até chamal-o o clássico mandó. He contudo certo que a civilização gentilica não reconhecia outra dança senão a que era exercitada pelas bailadeiras, unicas a quem era permittido dançar para o divertimento do povo, entre o qual era desairoso mover o corpo e repetir publicamente os dacnis, mester reservado só para as bailarinas, que ainda hoje vem convidadas para o folguedo dos gentios, e tanto se distinguem pelo requebro do corpo.*

*Talvez que nos theatros dos gentios, que são ainda conhecidos com o nome de tachardum, tivesse tido principio a dança do mandó, e parece-nos até que ahi se costuma a dançar ainda hoje aquella espécie.*

*O mandó tem alguma similhaça, no requebro, com boleros, dança conhecida na Hespanha; porém no que respeita á symetria dos passos, e outras regras difficeis de execução, está o mandó mui longe de ser similhante á dança hespanhola.*

*Já dissemos que nas altas reuniões o mandó tinha hoje pouca importancia, pois a civilização europea, aqui inoculada, fez das danças europeas a seiva da geração moderna.*

*Eu também embirro muito com o tal mandó!*

(Campos e Oliveira 1864:100)

A ausência de qualquer remissão a este texto nos escritos posteriores sobre a música em Goa publicados por goeses, ou o facto de durante o meu trabalho de campo em Goa todos os goeses que inquiri sobre ele o terem secundarizado como fonte, comentando invariavelmente que “*deve ter sido escrito por um português!*”, remete-me para uma conclusão evidente: o enunciado implícito no discurso, que remete o mandó e o decni para categorias de música subalterna, ou até imoral, não é conveniente ao ambiente emancipatório da época que procura a apologia de uma cultura local refinada, alternativa à do colonizador.

Vinte anos mais tarde, em 1884, António Anastácio Bruto da Costa, descrevia de forma bem diferente na secção “O Correio das Salas”, de “O Ultramar”, a torna boda de Aramita da Piedade Colaço. De acordo com o seu testemunho

*“...As danças succediam-se, rápidas, umas ás outras, sem outro intervallo que o indispensavel, para a distribuição dos serviços, em que as jovens e esbeltas filhas do Sr.Colaço, irmãs da noiva, se esmeraram em obsequiar os convivas, assim como os encantaram, durante os clássicos mandós, com as suas sonoras e harmoniosas vozes*  
(Bruto da Costa 1884:3).

Em 1896, Francisco João da Costa, GIP, editou em livro as suas crónicas semanais publicadas anteriormente no jornal marganense O Ultramar, sob o título Jacob e Dulce – Scenas da Vida

Indiana. Praticamente devotado à crítica do excesso de zelo que os pais das meninas casadoiras da burguesia goesa dedicavam à preparação musical das suas filhas, à boa maneira europeia e baseadas na aprendizagem do piano e do canto de árias de ópera consagradas – facto que, como diria Ismael Gracías no prefácio à 1ª edição do livro, seria aplaudido por uns e censurado por outros – o livro de GIP refere-se ao mandó como uma “dança louca”, na versão plebeia, ou como o “bom mandó”, na versão eruditizada interpretada com *“voz dolente e pronúncia europeia. Uma moda nova que vai pegando. (...) uma cantilena monótona e triste de palavras arrastadas”* (Costa 1896:134).

E em 1906, era publicado no Livro Póstumo de Floriano Barreto (1877-1905), uma descrição do mandó que o inscreve num registo claramente erudito, embora o distancie dos estereótipos da erudição europeia:

*“(...)vozes de mulher, frescas e maviosas, rythmadas pelos sons retumbantes do gumate cantam em duetto o mandó que o piano ou um trêcho d'orchestra emmoldura de leve um acompanhamento suavíssimo... A amadora não se preocupa com efeitos de voz; não deseja arrancar applausos, mantendo-se em registos agudos. A melodia é tão singela e espontânea, que dispensa as complicadas e diffíceis vocalisações e os recursos d'arte... (...)E esses mezzo-sopranos são deliciosos cantando com algo de simples, de primitivo, de natural, sem estylo, sem esforços de virtuosismo, e transmittindo-nos, atravez de sensibilidades de mulher, delicados pensamentos musicaes...(...)Emquanto, attrahidos pela música do mandó, cariciosa e dolente, todos se calam em volta e, de onde em onde, soam palmas cadenciadas, marcando o rythmo, começa-se a dançar. (...) (Barreto 1906:243-45)*

O ambiente é o dos salões iluminados *“n'um parenthesis de baile, enquanto a onda dos decotes brancos arfa sob a palpação dos leques, faz-se silêncio. (idem)*

Finalmente, Propércia Correia Afonso, num dos textos da obra “A Mulher Indo-Portuguesa”, publicada em 1929 pelo Instituto Vasco da Gama, refere-se à “*confeção*” dos versos de mandó por “*senhoras e mesmo mulheres do povo que denotam uma originalidade e uma faculdade de observação dignas de nota*”, ou ao mandó “*especialmente **composto***” em louvor dos noivos (Afonso 1929:73).

Este processo de entextualização do mandó que, na verdade nos permite perceber a ténue distinção que existia inicialmente entre o mandó e o dulpod com especial vantagem, em termos de popularidade, para o segundo, é também um processo de conquista de um repertório que, uma vez escrito e descrito, adquire um lugar de prestígio na construção da

goanidade. O mandó aproxima-se cada vez mais de um enunciado que remete para a erudição e, com ele, Goa adquire também um gesto musical próprio que rapidamente se inscreve no domínio da arte. O status de quem escreve e descreve é, agora, o de *personagens de autoridade* (na acepção de Edward Shils), indivíduos que pertencendo a uma elite intelectual próxima do colonizador, utilizam os mesmos instrumentos políticos para se distanciar dele. Digamos que o enunciado determina a valorização do acontecimento produzindo sobre ele um discurso que adopta a performance da escrita para a valorização da cultura dita.

### **Consequências dos discursos escritos sobre a música**

A entextualização da música, ou seja, a fixação do acontecimento musical em texto, confere-lhe “o *status* de objecto” fazendo-a aparecer, e tornando-a nomeável e descritível” (Foucault 1969: 47). E essa descrição, no caso de Goa, comporta também uma inversão do discurso e diz, de alguma forma, o que já existe mas que nunca foi dito: Goa tem agora, aos olhos de quem escreve, a possibilidade de possuir uma música sua. A música ocidental é então ridicularizada, como no caso de GIP ou de Floriano Barreto, dando lugar à celebração da música local, como se esta fosse “natural” e “espontânea” e a primeira “artificial e forçada” (Barreto). Como refere Foucault, “....um enunciado é sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente (...)está ligado não apenas a situações que o provocam, e a consequências por ele ocasionadas, mas, ao mesmo tempo (...), a enunciados que o precedem e o seguem (idem: 31).” Esses enunciados, no caso de Goa, estão expressos no progressivo crescimento da consciência anticolonial que define o ambiente de entre-séculos em Goa, e que conduz à construção de um arquivo de memória baseado na singularidade da cultura, ou seja, no que a diferencia do colonizador. A elite intelectual que agora se emancipa, recorre também à música como forma de construir esse arquivo. Neste processo, a música é anunciada como um saber local/oral sobre o qual é possível construir um saber erudito/escrito.

Mas a música transformada em texto é também re-contextualizada. Passa do domínio do dito ao do escrito e isso permite-lhe a reiteração como construção e recurso de memória. O que é escrito, agora, não é apenas o que nunca foi dito mas o que é necessário dizer. E o que Goa necessita é de ter uma música sua, composta por compositores locais que rapidamente deixam de dizer para escrever a música, que acede assim à sua condição última: a partitográfica. Os compositores de mandó, recenseados por José Pereira e Micael Martins e na

obra manuscrita de Agapito de Miranda, são a confirmação última do que se quer dizer e validam a existência de uma tradição musical que se inscreve no conceito de arte. Porque é escrita e porque tem autor. Neste sentido, esta outra entextualização da música, a sua transformação em partitura, constitui uma forma também de re-construção da própria música goesa, definindo-a, conferindo-lhe uma forma, e atribuindo-lhe um sentido estético que é posteriormente adoptado na oralidade performativa e discursiva. O mandó é dolente porque assim é a escrita assim o descreve e não necessariamente porque o fosse na oralidade. O mandó da oralidade era outro....este, o escrito, é imaginado para ser promovido à condição de arte. É esse processo de promoção que permite a Joaquim Barreto de Miranda, num dos seus 100 Sonetos, escrever:

O mandó é de Goa. Sua toada  
tem uma penetrante acentuação.  
Sua letra, que é breve, é impregnada  
de tristeza, de dor, de compunção.

Modulado em voz suave, abemolada,  
pondo, no que diz, alma e coração,  
é tal qual uma poética balada  
que produz deleitosa sensação.

(...)

### **Questões finais**

Como muito bem refere Foucault, a análise do pensamento é sempre alegórica em relação ao discurso que utiliza (31). Mas o que me interessa nesta análise, no caso dos discursos sobre música na literatura goesa, é tentar perceber porquê estes discursos sobre música e que outras formas de enunciação exclui? Porque razão ocupa esta música, agora transformada em escrita, um lugar que nenhuma outra poderia ocupar? Porque razão o discurso sobre música goesa é este e não poderia ser outro?

A escrita sobre música, e da música, emerge em Goa num contexto propiciatório ao desenvolvimento de uma literatura local no caminho da emancipação colonial. Ao contrario do que acontece na maioria dos casos, a escrita, no caso de Goa, não separa o saber fazer do saber sobre, não separa o conhecedor do conhecido. Na verdade, no caso de Goa, conhecedor e conhecido são a mesma pessoa. Quando Floriano Barreto, Bruto da Costa ou Propécia Correia Afonso escrevem sobre música, na verdade estão a falar também sobre a sua experiência individual e colectiva. São eles, porque a condição social assim o permitiu, os que



podem aceder à condição de literatos e, portanto, só a eles está oferecida a possibilidade de escrever, de objectar, de decidir sobre o arquivo da memória a construir. Eles definem uma segunda linha de abissalidade, a que divide no interior de si, representando assim uma espécie de colónia, no interior da colónia, um lugar de distinção hierárquica ao qual chamei, noutro texto, um “segundo poder”. E é à “sua” música que se dirigem porque só sobre ela têm autoridade para escrever transformando-a numa alternativa viável àquela, estrangeira, que um dia lhes foi imposta pelo colonizador. Neste sentido, o discurso é separador porque se demarca do que se quer esquecer. Porém, analisado no interior dos enunciados acessíveis, o discurso que elege a música a escrever não separa nem exclui. Ele é, apenas, o discurso possível para aceder a uma realidade que ainda não é possível.

## **Bibliografia**

Foucault, Michel (2005, 1969) *A Arqueologia do Saber*. Coimbra: Almedina.

Heath, Shirley Brice, Street, Brian (2008) *On Ethnography: Approaches to Language and Literacy Research*. NY and London: Teachers College Press (Columbia University)

Street, Brian (1995) *Social Literacies: Critical Approaches to Literacy in Development, Ethnography and Education*. New York: Longman.

Ong, Walter (2002, 1982) *Orality and Literacy: The Technologizing of the word*. London: Routledge.

Ong, Walter (1986) Writing is a technology that restructures thought. In: BAUMANN, G. *The Written word: literacy in transition*. Oxford: Clarendon Press. p.23-50.

Zumthor, Paul (2000, 1997) *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: EDUC.

Figueiredo, Propécia Correia Afonso de (1929) “A Mulher Indo-Portuguesa” in *Boletim do Instituto Vasco da Gama*. Nº6. (46-79)

Correia da Silva, Mariano José (coord.) (1881) *ALMANACH*, Anuario Recreativo para o anno de 1882, contendo 73 artigos, e várias tabelas e notícias de interessa público. Nova Goa: Imprensa Nacional.

Figueiredo, Alberto (Coord) (1911) *Almanac Literario Indo-Português para 1912*. Nova Goa: Typ.Artur & Viegas. 151p

Campos e Oliveira, José Pedro da Silva (1864) *Almanach Popular para o Anno de 1865*, com 81 artigos e 11 gravuras, Margão, Typografia do Ultramar.

Bruto da Costa, António Anastácio (1884) “O correio das salas” In *O Ultramar*. Nº 1816, Anno 36, Director Político António Anastácio Bruto da Costa, Margão, 20 de Janeiro de 1884. p.3

Barreto, Floriano (1906) *Livro Posthumo*. Panjim: Casa Luso-Francesa, (ed. por subscrição pública).

Costa, Francisco João da (1974, 1896) *Jacob e Dulce: Scenas da Vida Indiana*. Pangim: Tipografia Sadananda.

Joaquim Vitorino Barreto de Miranda (1945) 100 Sonetos, composto e Impresso pelo auctor. Margão: Tipografia do jornal "Notícias".